

MÚSICA DEVOCIONAL Y PARALITÚRGICA EN LOS ARCHIVOS ARAGONESES (SIGLOS XVII-XIX)

José V. González Valle
Luis Antonio González Marín
Antonio Ezquerro Esteban

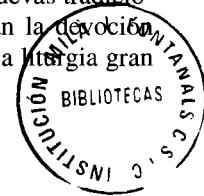
La música devocional y paralitúrgica ocupa en los Archivos de Música de las Catedrales de Zaragoza un espacio muy amplio. El desarrollo de estas formas de música eclesiástica está condicionado, con mayor o menor fuerza, por tres destacados fenómenos histórico-culturales, que se producen gradualmente durante este largo período, que se extiende desde el año 1600 hasta el 1900: en el siglo XVII, la Contrarreforma; en el XVIII, la Ilustración; y en el XIX, el Historicismo, Cecilianismo y Reforma de la música eclesiástica.

Siglo XVII: Contrarreforma

Pese a las desfavorables circunstancias sociales, políticas y económicas que vive España, el siglo XVII se nos muestra, en lo artístico y espiritual, como una época segura de sí misma, despreocupada, fuerte y feliz, que supo unir el florecimiento cultural del momento con el profundo anhelo del más allá. Podríamos decir que se produce en la Iglesia un éxtasis de alegría o de gozo anticipado, en esplendor terrenal, de las futuras alegrías celestiales.

El Concilio de Trento había reorganizado el culto y la liturgia. En una época en que la devoción subjetiva tendía, cada vez con mas fuerza, hacia la expresión artística, se llegó, poco a poco, a un debate sobre la organización de lo litúrgico y extralitúrgico, por un lado, y al desarrollo general de los estilos musicales, por otro. Las nuevas ordenanzas litúrgicas trazaron una línea divisoria entre los textos y cantos litúrgicos y las nuevas formas que, desde la Edad Media, invadían cada vez más el terreno del culto eclesiástico. Los tropos y secuencias, por ejemplo, fueron desterrados de la liturgia. Sólo quedaron cinco secuencias.

La devoción subjetiva, que, desde el siglo XIV, empezó a influir en las artes plásticas, poesía y música y a invadir el culto eclesiástico, creó sus propias formas relacionadas con las procesiones, peregrinaciones y fiestas solemnes. Acontecimientos o vivencias extralitúrgicas implantaron nuevas tradiciones populares y dramatizaciones de la liturgia que expresaban la devoción popular. Ya en la Edad Media empezaron a aparecer fuera de la liturgia gran



cantidad de cantos religiosos de arraigo popular. La *devotio moderna* fomentó su desarrollo en latín y en lengua vernácula. Rosarios, vía crucis, mes de mayo, siete dolores, cinco llagas, culto al Santísimo Sacramento, a los santos, sagradas reliquias, bendiciones, rogativas, fiestas y acontecimientos mundanos, ciclo del año, guerras, enfermedades, muerte, y otros muchos actos, impusieron nuevos usos eclesiásticos, de los que surgirían, según la época y las circunstancias, nuevos estilos o tipos de composición, como canciones, villancicos polifónicos, letanías, motetes, himnos, oratorios, cantos líricos y dramáticos para solo o coro, con acompañamiento instrumental o sin él.

En la mutua influencia existente desde antiguo entre monarquía e Iglesia, el peso de la balanza, desde la edad del Humanismo, parece desplazarse algo más hacia el mundo civil, de modo que, ya para el siglo XVII, el concepto de monarquía absoluta, la organización de la misma y la cultura cortesana influyen notablemente en la mentalidad de la Iglesia, situándose en el centro de la representación de la vida eclesiástica las celebraciones suntuosas. El *opus hominis* adquiere cada vez mas importancia, frente al acento luterano del *opus Dei*, y marca una nueva actitud frente a la *Majestas Domini*. La iglesia se convierte en *Aula Dei*. En ella se mezclan los sonidos musicales, en virtuosa interpretación, con los colores pictóricos, espacios arquitectónicos y ornamentos escultóricos. La misma actitud artística que manifiestan los príncipes y los reyes hacia la música y la ópera, condiciona también las tipologías musicales eclesiásticas. Este enfoque aparece con actitud triunfalista, después del Concilio de Trento y de la equiparación de los valores espirituales y mundanos. Con esto, se llena de sentido la alegría espiritual de la piedad popular, penetrando en la liturgia. La devoción a la Eucaristía con sus numerosos cantos llega a ser un elemento central del culto a la Divina Majestad, tanto para la devoción litúrgica como para la popular. La exaltación del sentimiento desarrolló especialmente la música con todas las posibilidades expresivas de la época para representar y dar culto a la Divina Majestad. Frente a este libre desarrollo natural, surgiría posteriormente por parte de las autoridades eclesiásticas, como veremos más adelante, el deseo de establecer un orden racional. Esto hizo retroceder el primitivo sentido de este “libre culto divino”, no sin dejar de atraer.

Los oficios devocionales encontraron, en el siglo XVII, abundantes y ricos estímulos en las congregaciones y cofradías, que desarrollaron su patrimonio musical de diversas maneras. Ya desde la segunda mitad del siglo XVI, los jesuitas habían fomentado oficios devocionales, en los que la predicación ocupaba un lugar central. La forma del *dobte motete*, dividido en dos partes, por ejemplo, encontró ahí su sitio. El sermón tenía lugar entre las dos partes del *motete*. A partir del año 1600, a la vista de las nuevas tipologías de composición que se desarrollan en el mundo civil, y hallando sus puntos de contacto con distintas tradiciones de raíz eclesiástica (las lecciones a solo, las composiciones en estilo res-

ponsorial o antifonal...), las formas musicales, o mejor, los géneros en uso en estos oficios devocionales, van ganando complejidad. Esta nueva complejidad de las composiciones eclesiásticas del barroco incipiente (el *stile concertato* con solos, coros, etc.), se adapta a la perfección a una idea de catequización, no sólo por parte del clérigo que pronuncia el sermón, sino por una gran cantidad de elementos diversificados (y así, el predicador, la capilla de música en su conjunto, otro coro cuyo sonido procede de una tribuna distinta, un solista que canta desde otro lugar del templo): es como si el mensaje cristiano viniera de todo el universo circundante que rodea al feligrés. A la postre, con el paso del tiempo, las dos partes corales que enmarcaban al sermón, complementadas con secciones a solo y en formaciones diversas, llegaron a constituir el prototipo de *cantata eclesiástica*. Paralelamente, en el Oratorio de San Felipe Neri se desarrollaron nuevas prácticas pastorales y devocionales que concedían amplios espacios a la música, hasta el punto de servir el nombre del lugar donde se celebraban los oficios, el Oratorio, para designar una de las grandes formas musicales del barroco.

La monodía, desarrollada en el *stile recitativo* y el *stile rappresentativo* (Monteverdi) y en la práctica de interpretar la polifonía con una voz sola con acompañamiento (Viadana), impulsó el desarrollo de formas eclesiásticas a solo que, combinadas con secciones polifónicas, crearon el fundamento del oratorio sacro musical. Por otro lado, aparecieron otras pequeñas formas como las *Arie devote*, el *concierto espiritual* y los cantos religiosos (en España, *villancicos* y *chanzonetas*). Durante el siglo XVII, todas estas tipologías encontraron rápidamente cobijo en los oficios devocionales privados, no propiamente litúrgicos.

Pero el nuevo estilo invadió, poco a poco, también los oficios litúrgicos. Las grandes formas polifónicas con acompañamiento instrumental para el *ordinarium* y *proprium missae*, *oficio de las horas*, especialmente en *vísperas* y *maitines* (invitorios, antifonas, salmos, lamentaciones, responsorios, Te Deum, Magnificat, grandes antifonas marianas, etc.) reemplazaron, a veces, al amenazado canto gregoriano y fueron paulatinamente adquiriendo formas que hoy asociamos con el concepto de *cantata barroca*.

Junto a dichos tipos de composición en estilo moderno, sigue difundiéndose con fuerza la policoralidad. Esta modalidad a la hora de componer, ocupa un lugar destacado en los inventarios de las catedrales de los siglos XVII y XVIII y muestra en su reparto vocal e instrumental la influencia del efecto del arte de agrupar voces e instrumentos con el fin de llenar acústicamente el espacio del templo. La ampliación del cuerpo sonoro y de los registros del órgano, durante esta época, muestran dicho esfuerzo, como también la ubicación de los coros e instrumentos en espacios distintos o separados (las tribunas, en torno al facistol, junto a la reja del coro...). La situación del coro en el centro de casi todas las catedrales y colegiatas españolas favorece, además de la compartimentación del espacio (con su consiguiente “dramatización” y ampliación de

“misterio”), la colocación de dos órganos, uno situado en el lado del evangelio y el otro en el de la epístola. La música de órgano suple a veces al canto gregoriano, bien sea alternando con el coro vocal –sea éste la *schola*, sea la capilla de música–, o instrumental –los ministriles– (siguiendo técnica *alternatim*, por ejemplo en la salmodia, el canto del Magnificat, o los versos de órgano), o bien sustituyéndolo totalmente, como es el caso de la *entrada* en lugar del *introito*, la *sonata para la epístola*, la *elevación*....

La suntuosidad con la que se celebraba el culto oficial en las catedrales sirvió de ejemplo a imitar por otras comunidades con escasos medios (pequeñas parroquias, conventos...). En estos ámbitos, como consecuencia de la emulación pretendida, aunque con recursos exiguos, se reprodujeron las grandes tipologías a pequeña escala, con resultados artísticos de todo tipo, aunque, con el paso del tiempo, mostrando una clara decadencia. Esta música eclesiástica de consumo fue depauperándose durante el siglo XVIII, hasta llegar a perder con frecuencia su importancia litúrgica y su valor artístico.

La música eclesiástica católica, por otra parte, en su constante interés por fundamentar desde el punto de vista doctrinal la teoría y práctica musical, así como el contenido de los textos, se encontró, frente a otras confesiones en ascenso como las surgidas de la Reforma Protestante, con unas prácticas e ideas eclesiástico-musicales tan paralelas como enfrentadas (en el sentido no de confrontación mutua, sino de afianzamiento de los valores propios frente al contrario –frente al resto del mundo–).

Esta nueva música eclesiástica católica penetró también en los nuevos territorios americanos, renovando las tradiciones musicales europeas existentes, implantadas anteriormente, y dando por resultado la así llamada *música colonial*, que apenas se diferenciaba en lo fundamental de la música coetánea que se realizaba en los territorios europeos.

La fe cristiana creó, en este período, una nueva *praxis* y un nuevo sentido de la vida, capaces de renovar atmósferas tardo-medievales y de enriquecer todos los ámbitos de la vida con la nueva dinámica del sentimiento subjetivo y del ensanche del modo de pensar, que abarcaba mundo y Dios. El sentimiento religioso, en su exaltación, fue distanciándose del orden litúrgico establecido y creó nuevas formas de oficios devocionales, no propiamente litúrgicos, para el culto eucarístico, Navidad, Epifanía, fiestas marianas, santos¹, etc. Estas nuevas formas de expre-

¹ Nuevamente, las festividades de mayor notoriedad fueron aquellas propiamente exclusivas de la confesión católica: las referentes al sacramento de la Eucaristía (Corpus Christi y su octava), fiestas de la Virgen (sobre todo, la Inmaculada, aunque también la Asunción, advocaciones patronales como la Virgen del Pilar), y los santos, especialmente los recientemente canonizados (San Isidro Labrador, Santa Teresa, San Francisco Javier, San Felipe Neri).

sión religiosa, marcadas por una actitud fundamental antropocéntrica y personal de “vivir en Cristo”, motivaron nuevos desarrollos eclesiástico-musicales.

En la música eclesiástica concertante del siglo XVII, en las formas polifónicas, policorales y a solo acompañadas con instrumentos, la actitud litúrgica fundamental se unió, cada vez más, a un tipo de desarrollo musical, que encontraba en la música religiosa unas formas de expresión que unían iglesia y mundo. Así pues, el “aparato” de la música barroca cortesana ejerció su influencia en la música eclesiástica. Con el *villancico* (y posteriormente la “cantada” o cantata) y el *oratorio* (teatro imaginario, contemplativo), la música instrumental adquirió una nueva funcionalidad en la música eclesiástica, como expresión del sentimiento subjetivo (*explicatio textus*). Frente a esta música, el *stile antico*, fiel a la tradición de la gran polifonía renacentista –“alla Palestrina”–, fue un auténtico contraste.

El tipo de composición musical paralitúrgica mas característico del siglo XVII en España es, sin duda, el *villancico*, que, teniendo su origen en la tradición dramática de fines del siglo XV (Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente), es adoptado, durante el siglo XVI por los compositores eclesiásticos e introducido en el culto a modo de tropo de algunas piezas litúrgicas². A finales del siglo XVI, era tal el éxito de que gozaban los villancicos en los templos que, a pesar de las prohibiciones eclesiásticas y del poder civil (como la célebre prohibición de Felipe II –Real Decreto del 11 de junio de 1596–: “Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey”), el género sobrevivió y alcanzó durante todo el siglo XVII su máximo apogeo y desarrollo formal, hasta el punto de que numerosos cabildos catedralicios dispensaban a los maestros de capilla de asistir a coro para que pudieran dedicarse a la composición de villancicos nuevos para determinadas fiestas (Navidad, Reyes, Corpus Christi, etc.).

Estas músicas devocionales van invadiendo, poco a poco, el espacio litúrgico en las fiestas mas señaladas, en ocasiones, como hemos dicho anteriormente, tal vez sustituyendo piezas litúrgicas (los Responsorios de maitines). En otros casos, aparecen tras los *salmos* o el canto del *Magnificat* de *visperas*, o en determinados momentos de la misa. Con frecuencia se encuentran villancicos compuestos para las celebraciones litúrgicas de determinadas fiestas particulares (misacantanos, ceremonias de imposición del velo a novicias, fiestas

² Una misma construcción musical recibe diferentes apelativos, en ocasiones en función de la métrica o del tipo de estrofa de su texto, o de otros múltiples factores; así, se habla de chanzonetas, romances, villanescas, tonadas, canciones, letrillas, décimas, endechas, saetas o ensaladas. Todas ellas se hallan emparentadas estrechamente, desde el punto de vista formal y funcional, con el origen, evolución y desarrollo del villancico.

patronales de gremios y cofradías, etc.). Asimismo, podemos constatar que esta música devocional está más presente en las festividades más características del dogma católico (eucaristía, fiestas de la Virgen y de los santos). Conforme avanza el siglo, los villancicos ocupan cada vez un espacio mayor en las funciones litúrgicas, de manera que ya no sólo se ejecutan en una hora determinada del oficio divino, como por ejemplo en los *maitines* de las grandes festividades, sino que llegan a introducirse en otros momentos litúrgicos (el villancico llegó incluso a suplantarse al *gradual* y aún al *ofertorio* de la misa), o no litúrgicos, dentro del mismo día (procesiones, siestas, etc.), o los conocidos villancicos “de calenda”, que anunciaban la fiesta del día siguiente, e incluso llegaron a ocupar toda la octava, como sucedía en la fiesta del Corpus.

Los villancicos parten de una estructura primaria, en la que por lo común alternan dos secciones claramente diferenciadas –*estribillo* y *coplas*–, en forma ABABA... o ABBBB... BA, generalmente la primera, *estribillo*, con música y texto invariables y la segunda, *coplas*, con una sola música para diferentes textos. En las *coplas* suele concentrarse el mensaje del texto, preferentemente en versos de arte menor (principalmente octosílabos, heptasílabos o hexasílabos), en forma de romance, romancillo, redondilla, cuarteta, quintillas, etc., tradicionales del idioma castellano y también de raíz popular, como las seguidillas, jácaras, etc.

El villancico religioso del siglo XVII tiene su género análogo en el teatro y en la música de cámara, el *tono humano* (frente al tono “a lo divino”), del que se distingue principalmente por el contenido del texto. De hecho, existían pocas diferencias entre la música de teatro y de cámara y algunas composiciones que se ejecutaban en las iglesias, como ponen de manifiesto numerosos escritos moralizantes de los siglos XVII y XVIII, que abarcan desde las polémicas suscitadas, en el siglo XVII, por el *Para todos* del dramaturgo Juan Pérez de Montalbán (en el ámbito teatral y eclesiástico destacan las intervenciones de Pedro Rivera y fray Martín Ximénez de Embún, alias Lucero de Clariana) hasta la *Música canónica, motética y sagrada* (Pamplona 1761) de Juan Francisco de Sayas, pasando por Luis Crespí de Borja, Ignacio Camargo y el benedictino Benito Jerónimo Feijoo (en su “Discurso sobre la música de los templos”, –1725–, de su *Theatro crítico universal* en ocho vols., Madrid, 1726-39).

Ante tal proximidad, constatable desde los orígenes del villancico y del teatro moderno, y reconocida por autoridades como las citadas, no extraña que durante el siglo XVII asistiéramos a numerosos casos de teatralización del villancico religioso, que se manifestaban en diferentes grados, desde las simples alusiones a determinados elementos de lo teatral hasta la construcción de villancicos representados o representables, herederos directos del antiguo *teatro*

litúrgico (especialmente los dramas y “juegos” del ciclo de Navidad, Reyes y Pascua de Resurrección) o en la creación de una tipología, los *villancicos de comedia*, generalmente para la fiesta del Corpus, comparable a otras comunes, como los villancicos de naves y marineros, de batallas, de juegos, de *vanitas*,³ etc. Otra señal del influjo que ejerció la música teatral en la composición de villancicos es la relativa abundancia de *tonos humanos* vueltos a lo divino, esto es, adecuando sus textos al marco eclesiástico y a determinadas festividades. De este modo, encontramos adaptaciones de textos de dramaturgos como Lope de Vega o Calderón de la Barca.

Frecuentemente resulta muy difícil, por no decir imposible, establecer la autoría de los textos de los villancicos. Éstos pueden proceder del romancero, de poetas locales, como es el caso de Vicente Sánchez⁴, que puso letra a los villancicos que se cantaron en el Pilar desde 1665 a 1678, o incluso de plumas ilustres como Teresa de Ávila (algunos de ellos musicados por el maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, el carmelita portugués fray Manuel Correa, Luis de Góngora, Agustín Moreto, etc.

Los textos en lengua vernácula, comprensibles por tanto para el pueblo, a diferencia de los textos latinos, cumplen la misión catequética de adoctrinar a los fieles en los misterios contenidos en la fiesta. El mensaje del texto se ve enriquecido por la música, que, además de deleitar y conmover, propicia la memorización. Merced a las repeticiones de determinados pasajes como los *estribillos* o las *respuestas a las coplas* y al carácter pegadizo de los diseños melódico-rítmicos utilizados a menudo, los compositores contribuían a la fijación y asimilación del contenido de los textos. De este modo, texto y música unidos logran el fin deseado por la retórica, muy importante en el barroco no sólo para los predicadores, sino también para los músicos: *docere, delectare et animos audientium commovere*. Los textos, por otra parte, se imprimían como testimonio de la celebración. En ellos podemos constatar una gran diversidad, desde textos muy simples, más cercanos al pueblo llano, hasta más elevados, casi crípticos a la hora de interpretarlos, más acordes con la corriente poética culterana. En definitiva, a partir del estudio de tales textos, podemos apreciar cómo sirven de espejo de la sociedad, reflejando claramente lo que está sucediendo en la época, como lo hace el teatro, con el que se aúna la música en su idea de espectáculo y de transmisión de un mensaje o moraleja –una idea muy

³ O las célebres saetas de las cofradías sevillanas de finales del siglo XVII, como la Hermandad de María Santísima de la Esperanza, denominada por el vulgo “Hermandad del pecado mortal” que cantaban textos como los siguientes: “A la mujer más hermosa / En fea el tiempo convierte / Y en monstruo horrible la muerte”. O también: “Hombre que estás en pecado / Si en esta noche murieras / Piensa bien adónde fueras.

⁴ *Lyra Poética* de Vicente Sánchez. Zaragoza, Manuel Román, 1688.

barroca-. Es el "gran teatro del mundo", que, también en el marco de la iglesia, goza de sus mayores placeres auditivos y visuales, a través de sus procesiones y sientas.

Siglo XVIII: Ilustración

Durante el siglo XVIII asistimos al mayor desarrollo de cuanto se ha visto en el siglo anterior, por lo que se refiere a géneros, tipologías y estilo y en cuanto a la ideología que subyace al ambiente musical y devocional, es decir, aprovechar todas las posibilidades expresivas de la época para exaltar el sentimiento individual y colectivo en servicio del culto eclesiástico y de la fe católica. No obstante, los textos literarios de algunas *cantadas*, destinadas al culto, fueron mundanizándose cada vez más, hasta el punto de recibir reprobación de las autoridades eclesiásticas y por parte de determinados opúsculos moralistas, por cuanto, según testimonios de la época, consistía toda su gracia en equívocos bajos, metáforas triviales o retruécanos pueriles. Feijoo critica duramente este ambiente en su discurso "La música en los templos", como también Diego de Torres Villarroel (*1693; †1770), en sus *Sueños morales, visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por Madrid*, que lo pintó del modo siguiente:

Todos los lienzo burlones y festivos que finge y dispone la óptica y perspectiva para los Coliseos, Patios y Corrales, ya son mas frecuentes en la iglesia que en el Buen Retiro [...] En los carteles convocatorios a la devoción [...] lo primero que advierten [...] asistirá la música de las señoras Descalzas, o del rey, con violines, etc... El Templo en donde no suenan músicas festivas, y la Iglesia que no tiene sabor a Coliseo, está desierta lo mas del año⁵.

El sentido de la música eclesiástica, por lo tanto, no radicaba en establecer límites o separaciones entre lo sagrado y lo profano, sino en adoptar, adecuándolas, las novedades procedentes de la sociedad civil que iban surgiendo, incluso aquellas referidas al ámbito operístico o sinfónico. Todo esto sucede, a pesar de las serias advertencias de autoridades y sínodos eclesiásticos (Concilio de Tarragona, 1738 *-lacrimabilem musicae liturgicae statum-*; Cardenal Bona en 1744; A. L. Muratori en 1748)⁶. Frente a este desarrollo que se escapaba de las manos, surge por parte de las autoridades eclesiásticas el deseo de establecer un nuevo canon, fundado en un orden racional, de acuerdo con los postulados del culto divino y el espíritu ilustrado de la época. Con este propósito, redactó y publicó el papa Benedicto XIV la encíclica *Annus qui*

⁵ José Subirá: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, p. 613.

⁶ Karl Gustav Fellerer: *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Kassel, 1976, vol. II, p. 149.

(1749). Este vinculante escrito papal se propone establecer disciplina y orden en la música eclesiástica, sin renunciar a las innovaciones modernas. Se afirma, incluso, que los postulados de esta encíclica serían la base de la música eclesiástica con acompañamiento orquestal de los clásicos vieneses e incluso del cecilianismo del siglo XIX.

En la Ilustración se marcaron claras fronteras, exigiendo tanto a la música como a los textos una expresión mas racional, apelando, en este aspecto, a la experiencia religiosa del artista. De una Ilustración católica, apoyada fielmente en los fundamentos dogmáticos de la fe cristiana, que intentaba conceder más espacio a una reflexión determinada por la razón, puede hablarse desde 1750 aproximadamente. La Iglesia católica empezó a sentirse implicada o afectada desde entonces. Una religión racional y un utilitarismo antropocéntrico, fruto del espíritu ilustrado, tenían que entender la música eclesiástica de un modo diferente al que había fomentado la liturgia tradicional católica. Muchos de los cambios estilísticos o formales que suceden en la música de la segunda mitad del siglo XVIII están relacionados con la Ilustración. De ahí que sea importante repasar algunos aspectos de este fenómeno, ya que pueden ayudarnos a entender el porqué de determinadas constantes y cautelosos cambios en la composición musical litúrgica de la segunda mitad del siglo XVIII. Pretender reducir las causas que explican el fenómeno del cambio a aspectos puramente materiales, sociales o económicos es ignorar el fondo de una realidad esencial y existencial, que sólo se comprende teniendo presente el culto litúrgico como expresión de fe y creador de cultura, por un lado, y la tensión entre fe y cultura, por otro. La música eclesiástica de Haydn, a partir de 1796 y, en general, la de los clásicos vieneses, los matices diferenciales entre la orquesta de ópera o sinfonía y la de la música eclesiástica, la nueva policoralidad, mucho más austera, que sustituye el estilo pomposo con sus diálogos y ecos por el principio de refuerzo y contraste, como búsqueda de una expresión más humana, racional y coherente con el texto, son fruto de esa dialéctica.

Las catedrales, monasterios y la corte españoles poseían capillas de música, que podían llegar a constar, como máximo, excluidos los instrumentistas, en torno a 20 cantores, niños incluidos. Desde 1600, estas capillas eclesiásticas podían actuar ocasionalmente en funciones profanas. Podemos conocer el presupuesto destinado a las capillas musicales de las principales catedrales en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a testimonios como el de Tomás de Iriarte:

Un acreditado y curioso Facultativo ha calculado que sólo en las iglesias Catedrales y Colegiatas de esta Península que tienen capillas formales, se emplean anualmente mas de 400 mil ducados de renta fixa para costear la Música consagrada al culto divino, sin contar los emolumentos de cada

Profesor en las fiestas particulares, que solamente en Madrid se asegura ascenden a 20 mil pesos anuales⁷.

Los inventarios de las capillas de música eclesiásticas muestran también una cierta abundancia de música profana. Por eso, no hay que valorar sólo la aportación de las capillas musicales eclesiásticas a la *praxis* y al conocimiento de la música eclesiástica, sino también de la música civil.

Las capillas españolas venían desarrollando, desde del Concilio de Trento, un nuevo estilo suntuoso a varios coros, que iba a perdurar hasta el siglo XIX. En el siglo XVIII, el villancico continúa asimismo su desarrollo, como forma literario-musical devocional, manteniendo su importancia y adecuándose al estilo de la época, marcado por las tipologías que encuentran su primer desarrollo en la ópera y otras formas del teatro musical. Desde el anterior esquema básico, *estribillo-coplas*, el villancico absorbe formas procedentes de los géneros teatrales (el recitativo y el aria), formas que yuxtapone a las partes tradicionales del villancico, creándose estructuras de una nueva complejidad. A modo de ejemplo, citemos la estructura de una composición de estas características: Introducción-Recitado-Aria-Recitado-Minué-Estribillo-Coplas⁸.

Similares “contaminaciones” se aprecian también en el desarrollo que desde finales del siglo XVII experimentan la cantata alemana o el gran motete francés (Lully, Delalande). Asimismo, las introducciones o “entradas” instrumentales, pasacalles y *ritornelli*, que encontrábamos en estado embrionario en algunos villancicos de la segunda mitad del Seiscientos, se amplían y consolidan, comenzando a hacerse más habituales.

Tal era la importancia del villancico y la demanda de textos para los mismos, que la actividad específica de los poetas en tanto que letristas de villancicos, en todo caso no disminuyó, sino que muy posiblemente fuera en aumento, dada la superabundancia de fuentes que se nos han conservado.

La Biblioteca Nacional conserva un libro manuscrito con el epígrafe *Villancicos y diferentes poesías sagradas de varios asuntos*, que, compuesto en Valencia por Joseph Ortí y Moles, había copiado su sobrino Joseph Vicente Ortí y Mayor, en 1745. Este suministrador de textos cantables era más fecun-

⁷ T. de Iriarte: *La Música, poema*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, p. XV. Cfr. también: R. Mitjana: “La Musique en Espagne”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Lavignac, 1920, vol. IV, p. 251.

⁸ Estructura del villancico tercero “Sacros serafines”, en la serie de villancicos a un velo titulada *Numerosos dulces cánticos, al [...] desposorio con Christo, de la madre Francisca de Santo Tomás de Aquino, en el siglo, Doña Francisca Cabarte, y Andosilla, en el convento de S. Teresa, con el título de Fecetas, a 10 de octubre de 1713*. (Zaragoza, Francisco Revilla, 1713).

do que inspirado, ya que abundan lugares comunes y frases hechas. Por otra parte, su recopilador escribió un prólogo que, según Subirá⁹, si en aquel tiempo revelaba perspicacia, hoy demuestra cierta ingenuidad. Ahí se dice que los maestros de capilla conservaban los borradores de la música, donde se apuntaban los versos, de modo que

“tendrán la letra, pero no el villancico; mas recurriendo a este volumen, podrán aprovechar de esta suerte su trabajo, pues de otra manera no era fácil”.

A continuación, el prologuista ensalza las ventajas que se podrían obtener:

“Esto será muy conveniente para muchos, si se considera con reflexión: para el Maestro pues no tendrá que componer otro [villancico]; para los músicos, pues ya le tienen visto y estudiado, y para los poetas, que se verán libres de que el Maestro les intime que compongan otro; y aunque en la iglesia donde se cante se haya otra vez ya oído, pero suele ser tal la confusión y bulla de los instrumentos, y los gritos de los cantores, que la propia algarabía y ruido haga olvidar el si ya otra vez se ha cantado, suponiendo que por la letra nunca se podrán conocer, porque jamás se puede percibir”.

El cuadro descrito, sigue Subirá,

“no puede ser mas deplorable: poetas remolones, maestros displicentes, músicos que tañen engendrando bulla y confusión, cantores que gritan sin que se pueda entender lo que dicen, algarabía y ruido. Y por parte de los fieles, regocijo sin espiritualidad”.

Entre los numerosos letristas de villancicos, brilló el poeta José de Cañizares, famoso por escribir libretos de óperas y zarzuelas muy celebrados. Además de para otras fiestas, se siguieron componiendo villancicos para conventos de monjas —especialmente, para las profesiones de fe de novicias de extracción social acomodada—, llenos de metáforas, alegorías y símbolos, no sólo en el texto, sino también en las portadas, cuando las obras se imprimían. Por ejemplo, el impreso en Barcelona en 1736:

Villancico donde se expresa el dulce, sagrado misterio del amor, sagrado cautiverio de Amor, símbolo de una misteriosa Nave que hollando los riesgos de la inconstante playa se acoge presurosa al seguro puerto; siendo águila generosa que se remonta a beber los rayos del divino sol divino de su naciente Zenit descifrada en la solemne profesión y velo que la muy reverenda Sor... confiere a la Señora Sor...

El villancico, impregnado de múltiples elementos teatrales u operísticos, influiría, en nuestro país, en la gestación y desarrollo de nuevos géneros, afi-

⁹ José Subirá: *op. cit.*, p. 563.

nes desde el punto de vista musical, aunque ajenos a la Iglesia, como la *tonadilla escénica*.

El abuso de los elementos “profanos” en los villancicos eclesiásticos (semejantes, a veces, a auténticas “comedias”) impulsó a las autoridades eclesiásticas a limitar su uso. Así, en 1749 —el mismo año de la publicación de la encíclica *Annus qui—*, el cabildo metropolitano de Zaragoza ordena al maestro de capilla de El Pilar, el catalán Luis Serra, que los maitines de Navidad “se moderen en villancicos, o quitando algunos, o abreviando su solfa”. Esta orden no debió producir demasiado efecto, a juzgar por los textos impresos de villancicos conservados de este maestro para cantarse posteriormente en dicho templo. En la Biblioteca Nacional de Madrid existen ejemplares de villancicos de Reyes: en 1751 se cantaron ocho villancicos, los mismos que en los años siguientes desde 1753 a 1757. A partir de dicha fecha, desaparecen los textos impresos de villancicos cantados en las catedrales de Zaragoza, pero aparecen, en cambio, numerosos textos de oratorios con los más variados epítetos: “Métricas consonancias que se han de cantar...”, “Festivas aclamaciones...”, “Alegórico canto...”, “Fatal abatimiento de la culpa...”, “Sacro histórica aclamación...”, “Festivos aplausos...”, “Métricos acentos...”, “Letras que han de cantarse...”, “Festivas cadencias...”, “Drama para la música de la fiesta...”, “Sagrado prevenido obsequio de sonoras consonancias...”, “La religión triunfante: oratorio...”, etc.

El año 1753 regresó a Zaragoza como maestro de capilla de La Seo el célebre compositor Francisco Javier García Fajer “El Españolito”, que había estado durante varios años ejerciendo su actividad musical en Italia (fue maestro de capilla de la catedral de Terni y estrenó diferentes títulos de música escénica en dicho país), el cual traería nuevos aires “italianizantes” al ambiente español. Comenzó componiendo los tradicionales villancicos, aunque paulatinamente los abandonó a favor de responsorios y oratorios (se conservan libretos de los años 1757, 61, 63, 66, 68, 80, 86 y 87). De hecho, en 1775, el cabildo zaragozano resolvió

“que en adelante jamás se canten villancicos en los maitines de los coros de ambos templos [El Pilar y La Seo], sino que sirvan en su lugar los respectivos responsorios puestos en música”.

Anteriormente, decíamos, que los textos religiosos en lengua vernácula, puestos en música, cumplían la importante misión catequética de instruir o adoctrinar a los fieles en los misterios contenidos en la fiesta. Esta función, que cumplía fielmente la cantata alemana en las iglesias protestantes, interpretándose en medio del sermón, la cumplían también los villancicos religiosos españoles, de ahí la semejanza (musical, literaria y doctrinal) entre ambas tipologías. Veámosla en dos ejemplos: el texto de un villancico católico y el de una cantata protestante:

VILLANCICO CATÓLICO

VILLANCICOS. / QUE SE HAN DE CANTAR / en los Maytines de Reyes, en la / Santa Iglesia Metropolitana Cesar- / Augustana, en su Santo, Angelico, y, / Apostólico Templo del PILAR, / este Año de 1739. Puestos en Musica por D. LUIS SERRA, *Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Iglesia.*

PRIMER NOCTURNO VILLANCICO PRIMERO

[VENIDA DE LOS REYES MAGOS]

Entrada de Organo, è Instrumentos

INTRODUCCION.

[Anuncio profético del Nacimiento de Cristo]

- | | |
|--------|--|
| 1. | Del dia venturoso. |
| 2. | De la noche de sombras mas obscura |
| 1. | Un Astro luminoso, |
| 2. | Que de Jacob anuncia la escritura |
| 1.y 2. | Brillando en el Oriente, |
| | el mal destierra, el bien haze presente. |

ESTRIVILLO

[Cumplimiento de la profecía: realidad del Nacimiento]

- | | |
|------------|------------------------|
| Cor. 1. | Ya el dia amanece, |
| Cor. 2 | Ya la noche passa, |
| Cor. 1 | Ya llora la Aurora, |
| Cor. 2 | Y ya rie el alva. |
| A Coros. | Respirad pues Valles, |
| | Resonad Montañas, |
| Solo de 1. | Porque oy aparece |
| Solo de 2 | La luz Increada |
| Uno de 1. | Y de Oriente llegan |
| Otro de 2. | Los reyes con ansias, |
| 1 y 2 | A un Portal, que pobre |
| | Hospeda a un Monarca. |

[Reacción del alma cristiana]

- | | |
|--------|-----------------------|
| Grave. | O alta admiración! |
| | O novedad sacra! |
| Todos. | Haganle la salva |
| | Trompetas y Clarines; |
| | Pifanos, y Caxas, |

que publiquen gloria,
y que anuncien gracia.

[Cristo se ofrece como Redentor del mundo a los que creen]
Recitativo

Rompan, rompan los ayres
Trompetas, y Clarines,
Pues para redimir nuestros desayres,
El Rey de Serafines
oy al Mundo amanece,
y en tres reyes su Fè al mundo ofrece.

Aria. *[El mundo busca esa redención]*
Al eco de un Astro
de voz Celestial,
camina el Oriente
en busca del Sol;
Es gran novedad,
Mas la antorcha ardiente
Lo explica luciente
Con claro arrebol. *Al eco, etc. [Da capo]*

Cor. I Yà à sus claras luzes
logran enseñanzas.
à Cor. Respirad pues Valles,

CANTATA PROTESTANTE

Texto de Edmann Neumeister y música de J. S. Bach (BWV 61),
Weimar, Adviento del año 1714.

[Comunidad:] *Ouverture [Coro e instrumentos]*
[Ruego por la venida:] Nun komm, der Heiden Heiland
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt:
Gott solch Geburt ihm bestellt.

[Paráfrasis:] *Recitativo (tenor)*
[Narración:] Der Heiland ist gekommen,
[Venida como realidad:] Hat unser armes Fleisch und Blut
[Explicación teológica:] An sich genommen
Und nimmet uns zu

Blutsverwandten an.
O allerhöchstes Gut,
Was hast du nicht an uns getan?
Was tust du nicht
Noch Täglich an den Deinen?
Du kommst und lässt dein Licht
Mit vollem Segen scheinen.

Aria (forma da capo; tenor)
[Nosotros:] Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
[Ruego a la Iglesia:] Und gib ein selig neues Jahr!
Befördre deines Namens Ehre
Erhalte die gesunde Lehre
Und segne Kanzel und altar!

Recitativo (bajo)
[Texto bíblico:] "Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.
[(Apocalipsis, Ju. 3,20)] So jemand meine Stimme hören wird und
[Yo he de venir] die Tür / auftun, zu dem werde ich eingehen
und das / Abendmal mit ihm halten und er mit mir."

Aria (forma dacapo; soprano)
[Yo:] Öffne dich, mein ganzes Herze,
[Venida como seguridad personal] Jesus kömmt und ziehet ein.
Bin ich gleich nur Staub und Erde
Will er mich doch nicht verschmähn,
Seine Lust an mir zu sehn,
Dass ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd ich sein!

Coral
"Wie schön leuchtet der Morgenstern", [final de la última estrofa]
[Comunidad:] Amen,
[Ruego y disposición para la venida] Amen,
Komm, du schöne Freudenkrone,
bleib nicht lange.
Deiner wart ich mit Verlangen.

Con posterioridad a la prohibición local y a un paulatino abandono generalizado en el cultivo del villancico, tenía tal peso la tradición entre los compositores eclesiásticos (la anterior técnica compositiva del villancico), que éstos no podían sustraerse a la misma, de modo que continuaron construyendo piezas musicales, ahora de menores dimensiones y pretensiones, aunque

conservando rasgos distintivos de la forma del villancico, que de hecho, nunca llegó a desaparecer. De este modo, el anterior villancico, se diluyó en múltiples fórmulas, decadentes, bajo las más variadas denominaciones, en toda una nueva “literatura menor” de carácter devocional (gozos, letrillas, décimas, jaculatorias, flores de mayo...). Este tipo de literatura se dirigía más propiamente al uso y participación de la feligresía, lo que condicionó la simplificación de los esquemas y de la realidad musical en ellos plasmada (melodías sencillas y de ámbito reducido, de fácil memorización, para repartos reducidos y de limitadas facultades, con textos cándidos, cercanos a la sensibilidad que se presuponía al pueblo llano, sin apenas instrumentación, etc.), fenómeno que alcanzaría su culminación en el siglo XIX.

De toda la nueva literatura surgida, son sin duda los gozos las composiciones que han disfrutado de mayor predicamento y favor popular. Constituyen una tipología muy característica de canto popular religioso. Se trata de composiciones poético-musicales estructuradas básicamente en torno a una tonada inicial, un estribillo y unas coplas. Su forma estrófica, que alterna con un estribillo, obviamente los emparenta con el villancico, del que difieren fundamentalmente en el carácter de sus textos (sus versos narrativos suelen ilustrar pasajes de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo, así como de la Virgen o los santos –en particular, sucesos milagrosos–), así como en su estricto contenido musical, reparto e instrumentaciones, por lo general no muy abultados, y de recursos sencillos. Sus sencillas melodías propenden a facilitar la participación del pueblo y una buena memorización. Los textos, generalmente de autoría anónima, en alabanza del santo a quien se dedican, solían imprimirse en hojas volantes, en ocasiones encabezados con interesantes grabados xilografiados. Se inician a menudo con la fórmula “Pues...” y hacen referencia a advocaciones muchas veces locales, en un tono lírico de lenguaje sencillo y con rimas simples, por lo que han sido considerados como poesía de escasa calidad:

[A la Virgen del Carmen:] “Pues sois de nuestro consuelo / el medio mas poderoso...”
 [Para Santa Águeda:] “Pues la constancia amorosa / os coronó eternamente...”
 [Para San Antonio:] “Pues vuestros santos favores / dan de quien sois testimonio...”
 [Para San Vicente Ferrer:] “Pues gozas supremo honor / por tu virtud eminente...”
 [Para San Blas:] “Pues es Blas de los cielos / músico y mártir...”
 [Para Santo Domingo:] “Pues el Todopoderoso / cifró el poder vuestro celo...”
 [Para San Luis Gonzaga:] “Pues tu ruego poderoso / cuanto pide siempre alcanza...”
 [Para San Íñigo:] “Pues a Bilbilis el cielo / por tu oriente ha señalado...”
 [Para la Virgen de la Peña:] “Pues vuestro amor nos empeña / en que os pidamos...”

A pesar de que la composición de gozos se remonta a la Edad Media y parece relanzarse en el siglo XVII, será precisamente a lo largo del siglo XVIII (sobre todo, en su segunda mitad), y más aún en el siglo XIX, cuando su composición alcance su punto culminante, al recoger un modo de expresión de la devoción

popular, que había quedado “huérfana” al prohibirse en las capillas musicales la composición de villancicos y oratorios. Investigadores como J. B. Batlle¹⁰, F. Baldelló¹¹, G. Sunyol¹², L. Romeu¹³, L. Millet¹⁴, etc., han recogido en la primera mitad del siglo XX muchos de estos gozos y les han dedicado estudios.

Siglo XIX: Historicismo, Cecilianismo, Reforma de la música eclesiástica

Tanto la Ilustración como las nuevas ideas emanadas de la Revolución Francesa se asentarían en nuestro país, con algún retraso, merced a la corriente “afrancesada” a partir de la Guerra de la Independencia y durante la primera mitad del siglo. Vaivenes políticos constantes y momentos-clave, no obstante, como las desamortizaciones¹⁵ y la alternancia –pacífica o violenta– entre los partidarios del Antiguo Régimen (conservadores) y los partidarios de un cambio constitucional (liberales), marcarán el discurrir de la centuria, que se manifestará en el ambiente musical de modo claro y contundente. Durante la segunda mitad del siglo, como reacción a la Ilustración, se desarrolla un sentimiento subjetivo que intenta dar a lo religioso un nuevo sentido. Los textos acentúan la presencia activa del “yo”, al tiempo que se produce una gran cantidad de composiciones musicales fundadas en la devoción popular.

Por lo que respecta a las ideas que impregnaron el ambiente de trabajo de muchos artistas españoles del siglo XIX, hay que tener en cuenta el efecto que produjeron en Europa publicaciones como *Eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) de J. G. Herder. Esta obra significó una severa crítica cultural contra el racionalismo e intelectualismo de la Ilustración y en favor de las fuerzas creadoras del “espíritu”. Herder admira determinados valores histórico-culturales del pasado y del presente –por ejemplo, el canto popular–, pero, sobre todo, el idioma, que llega a definir, como una *quasi-divina* creación del alma de los pueblos.

¹⁰ J. B. Batlle: *Los Goigs a Catalunya en lo segle XVII*. Barcelona, 1924.

¹¹ F. de P. Baldelló: *Cançoner popular religiós de Catalunya. Recull de cent melodíes de goigs*. Barcelona, 1932.

¹² G. Sunyol: “Els cants dels romeus”, en *Anlecta Montserratina*, I. Barcelona, 1928.

¹³ L. Romeu: “La versió autèntica dels Goigs del Roser de tot l’any”, en *Obra del Cancionero popular de Catalunya*, I. Barcelona, 1928.

¹⁴ L. Millet: *El cant popular religiós*. Barcelona, 1912.

¹⁵ Las desamortizaciones, en particular las de Mendizábal en 1835 y 1837, que declaraban nacionales los bienes de la Iglesia, obligaron a algunas economías en ambas catedrales zaragozanas: en 1839 las Juntas de Hacienda de ambos templos propusieron un arreglo a los músicos ante la falta de medios e imposibilidad de admitir nuevos infantes de coro. Esa misma Navidad, como plan de ahorro, se suprimió la música en los responsorios.

No fue menor el impacto que causó *Über Reinheit der Tonskunst* (1825), de A. F. J. Thibaut, como crítica positiva, perfectamente documentada y fundamentada contra la incultura de la mayoría de los músicos de la época, urgiéndoles el estudio de los clásicos a ejemplo del resto de los artistas, bien fueran poetas, dramaturgos, pintores o arquitectos, que antes de lanzarse a realizar sus propios trabajos, habían de estudiar profundamente los clásicos del pasado, imponiéndoselos como modelos para sus propias creaciones. La obra de Thibaut significó la recuperación de la memoria, que, perdida o rota a causa de la Revolución Francesa, era preciso despertar para recordar las grandes tradiciones musicales del pasado, “como el canto gregoriano o la polifonía de Palestrina, Morales, Victoria u Orlando di Lasso y de este modo enriquecer y regenerar el arte musical del presente”. Estas obras abrieron horizontes y perspectivas a la música sacra. De aquí parten los primeros entusiasmos por el arte de Palestrina por parte de E. T. A. Hoffmann, o los pioneros trabajos de recopilación y edición de fuentes y monumentos musicales del pasado llevados a cabo por Winterfeld, Commer, Proske, Witt, Haberl o Baini, primer biógrafo de Palestrina.

La fundación por Felipe Pedrell de la “Asociación y Capilla musical Isidoriana para la reforma de la música religiosa en España” y la publicación de la revista *La música religiosa en España*, siguiendo modelos alemanes, son una prueba más de la proximidad de los artistas españoles al concepto germano de reforma de la música sacra.

Se imponía pues, ante todo, la necesidad de revivir el pasado musical de la polifonía clásica y el canto tradicional eclesiástico para ennoblecer los repertorios del presente y, a la vez, inspirar a los músicos eclesiásticos de la época a componer obras a la altura de aquellos modelos imperecederos.

En España, la decadencia de la música sacra se acentuó a causa de la desamortización de los bienes eclesiásticos y de las tajantes resoluciones del Concordato de España con la Santa Sede del año 1851. Las Iglesias, además de quedar bastante empobrecidas, tuvieron que sufrir una reducción de sus plantillas de músicos y soportar la imposición de que, para poder acceder a un beneficio eclesiástico con cargo musical, el candidato tenía que elegir necesariamente el estado sacerdotal. Por este motivo, muchos músicos activos en catedrales se vieron privados de los puestos que ocupaban hasta entonces, siendo suplidos la mayoría de las veces por clérigos con deficiente formación musical. En otros casos, numerosos jóvenes músicos que iban surgiendo, hubieron de renunciar voluntariamente a muchas de las plazas catedralicias que habían quedado vacantes, por no sentirse llamados al estado eclesiástico.

El deplorable ambiente musical, que empezó a percibirse en las funciones religiosas de numerosas iglesias e incluso catedrales, se ve reflejado tanto

en la indignación de Pedrell ante “el favor con que eran acogidos [en las iglesias] los cantos y música de tararira, mientras permanecían en el olvido las esplendideces de nuestro arte musical religioso”, como en la literatura realista de la época. No hay más que echar una simple hojeada a novelas como *La Regenta* o *Su único hijo* de Leopoldo Alas “Clarín”, para darse idea del lamentable deterioro de los repertorios sacros de los cantores y organistas (fragmentos de óperas de Verdi, por ejemplo, interpretados en los templos, en arreglos frecuentemente chabacanos, como la música más celestial y sublime). En los archivos musicales eclesiásticos encontramos abundantes escenas de óperas de Gounod, Meyerbeer o Rossini, readaptadas o convertidas en cantatas o motetes, dedicados a la Eucaristía o a los Santos.

No era sólo la baja calidad del arte musical de la época lo que se hacía insoportable e insostenible, exceptuadas naturalmente las composiciones de artistas como Cuéllar, Olleta, Eslava, Lozano, Gorriti o el mismo Pedrell, en España, o Rossini, Gounod, Verdi, Bruckner, Fauré, C. Frank en Italia, Francia o Alemania, que compusieron música sacra siguiendo las nuevas estéticas, pero respetando las tradicionales prescripciones eclesiásticas. Sus obras, pese a la problemática citada, eran interpretadas con aceptación en muchas Iglesias. Eslava y Cuéllar eran admirados todavía en la época de Pedrell, como los mejores compositores españoles de música sacra. Eran las adaptaciones e intromisiones de músicas civiles escénicas, a veces bailables, en los lugares sagrados y en las ceremonias religiosas –de lo que se lamenta también Thibaut en la obra anteriormente citada–, muy mal compuestas y peor interpretadas, junto a la pobreza de medios humanos, técnicos y la baja calidad artística en general, lo que indignaba los ánimos de muchos clérigos y laicos, que tachaban con razón esa situación de parodia del genuino arte eclesiástico, es decir, como una profanación de los santos lugares del culto. De ahí que los más indignados fueran lógicamente los espíritus más sensibles y cultivados, ya que ese proceder hería los principios más fundamentales de su credo y su cultura.

Fruto de la labor de músicos de las catedrales de Zaragoza como Valentín Metón, Domingo Olleta, Hilario Prádanos o Antonio Lozano, fue la creación del “Coro de Devotos de la Virgen del Pilar” y la composición de una extensa literatura músico-devocional de gran raigambre en la región, como himnos y gozos a la Virgen del Pilar, además del cultivo de unas tipologías musicales de lo más variado: salves, avemarías, padrenuestros, rosarios, letanías en castellano, cantadas a la Virgen para después de la salve, Flores de mayo, Décimas y Letrillas a la Virgen, Jaculatorias, Lamentos de las almas del Purgatorio, Trisagios, Septenarios, nuevos “Villancicos”, Alabados, Admirable sacramento, Cantos a diferentes santos, Recitado-arias, Dúos, Tríos o Tercetos, Coros, Arietas, Minuetes, Arias coreadas, Paradas y un larguísimo etc.

La idea de regeneración de la música sacra que posee Pedrell, igual que

sus colegas alemanes, mucho antes de la encíclica *Motu Proprio* (1903) de Pío X, no es comparable a la simpleza exigida por los reformistas españoles de los posteriores congresos de música sacra de Bilbao, Valladolid o Barcelona o de la revista *Musica Sacro-Hispana*. Pedrell, según Vicente Ripollés, “se asocia en sus publicaciones, como *Hispaniae Schola Musica Sacra*, al trabajo constante de los historiadores y críticos europeos, y queriendo vindicar las glorias de la escuela musical española [...] estudia y reconstruye las tradiciones musicales españolas, cimentándose en las composiciones de nuestros antiguos maestros [...] y en los tratados que ilustraron la ciencia y el arte de nuestras famosas universidades de los siglos XV, XVI y XVII”. Estos eran los motivos más íntimos, que le forzaron a dirigir su mirada hacia el estudio de la historia y las tradiciones patrias, con vistas a la reforma de la música sacra.

Es curioso cómo Felipe Pedrell, que al principio de su carrera artística compuso innumerables obras de música sacra, muchas de ellas premiadas en concursos nacionales y editadas en el *Salterio Sacro-Hispano*, llegó a un momento en el que prácticamente dejó de escribir este género de música. A partir de ahí, su principal contribución a la reforma de la música sacra consistiría en la recopilación y publicación (*Hispaniae Schola Musica Sacra*, *Organistas Españoles*, *Salterio Sacro Hispano*, *Obras Completas de T. L. de Victoria*) de modelos de la mejor música polifónica y organística del pasado para verla revivir en su lugar adecuado, en la liturgia y usarla como palestra en cursos, conferencias y conciertos sobre el tema. Para ello se preocupó eficazmente de ganarse para su causa a muchos directores de coros, de gran tradición en Cataluña.

Pronto se sintieron transformados muchos artistas, como Mas y Serracant, Salvat y especialmente el insigne musicólogo Higinio Anglés (fundador del Instituto Español de Musicología –CSIC, Barcelona– y continuador de los trabajos de Pedrell en la Biblioteca de Catalunya), como también L. Millet (fundador del Orfeo Catalá y de su importante biblioteca), ambos alumnos predilectos de Pedrell, que llegarían a ser, en vida de éste, su brazo derecho y, posteriormente, continuadores de su obra.

Conclusiones

La música devocional y paralitúrgica perteneciente al periodo histórico señalado (siglos XVII-XIX) conservada en los archivos de música de la Iglesia aragonesa es, además de muy abundante (en torno a mil quinientas composiciones, solamente para el siglo XVII en un solo archivo, el de Música de las Catedrales de Zaragoza, cifra que se dispara en épocas posteriores; a ello hay que añadir lo conservado en archivos musicales eclesiásticos como los cate-

dralicios de Huesca, Barbastro, Jaca, Tarazona, Teruel o Albarracín, los de las colegiatas de Calatayud, Alquézar o Alcañiz, etc.), un patrimonio histórico-musical de primera magnitud para nuestra comunidad autónoma, amén de un caudal casi inagotable de información del sentir y vivir la fe cristiana de nuestros mayores, es decir, un material de primera mano para la construcción diaria de la comunidad cristiana aragonesa.

Del estudio de las diferentes tipologías conservadas de música devocional y paralitúrgica, se puede colegir, que, a lo largo de este extenso período, se produjo paulatinamente una cierta –cada vez mayor– diversificación en las formas musicales más utilizadas, desde el villancico –absoluto y casi único protagonista en el siglo XVII– hasta la gran explosión de formas devocionales posibles, constatables en el siglo XIX (villancicos, gozos, letrillas, flores de mayo, jaculatorias, trisagios, avemarías, salves y rosarios, en castellano). Ello viene a decirnos, que, aparte de como visión o expresión del dogma católico, la devoción popular supo buscar en cada momento caminos alternativos para la expresión de su fe, hasta encontrar diferentes maneras de interpretar el mensaje cristiano y, de este modo, transmitir “su” verdad. En todo caso, parece evidente que este tipo de manifestaciones músico-populares fueron ganando terreno en el marco del culto conforme avanzaba el tiempo (con presencia en cada vez más funciones, con un mayor espacio temporal destinado a ellas y con un abanico cada vez más amplio de vías de expresión donde elegir, es decir, de formas o tipologías musicales en las que plasmarse), hasta llegar a convertirse en auténticos dinamizadores del sentir del pueblo fiel, en su propia casa, que es la iglesia. Un largo proceso que no fue sencillo y que requirió diferentes reajustes por parte de la autoridad eclesiástica: encíclicas, prohibiciones y reconvenciones que, a la postre, únicamente buscaban en todo tiempo aunar la seriedad y el respeto, exigibles en el templo, con el regocijo del pueblo que participa en la gran fiesta religiosa.

En todo caso, se trata de un patrimonio que, todavía hoy, desconocemos en gran medida, y al que no nos debemos sustraer, en tanto en cuanto puede ser útil en la búsqueda de identidad para las futuras generaciones, y en la búsqueda de nuevas formas de expresión cristiana, enraizadas en nuestro pasado histórico y espiritual. Ojalá sirva para construir nuestro presente y un futuro mejor.